Nr. 9. Dnia 15-go listopada 1926 r. RoK I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

WarunKi prenumeraty:
miesięcznie z przesyłką . . 1.00 zl.
kwartalnie.................................. 300 „
półrocznie.................................. 6.00 „
rocznie......................................12.00 „
Cena pojedyńczego egz. . . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach znmieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy“.
:: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Do Panów Kapelmistrzów WojsKowych!

Przemianowanie zostało dokonane. Dziennik Personalny Nr. 48 przyniósł szereg nominacyj. Urzędnicy wojskowi przestali istnieć. Zajaśniał dla Panów piękny dzień, w którym wolno Wam było przywdziać mundury oficerskie... Dzień ten radosny uczcimy zjazdem, o którym już swego czasu pisałem. Zjazd odbędzie się w sobotę dnia 27 listopada. Będzie on nosił charakter nietylko koleżeński, ale i oficjalny. W tych dniach wychodzą do poszczególnych dców korpusów zarządzenia li Wiceministerslwa Spraw Wojskowych. Za dni nie wiele otrzymacie je Panowie w formie odpowiednich rozkazów. Udało mi się przedewszystkiem uzyskać dla Panów rozkazy wyjazdu tak, że Panowie poniosą tylko czwaitą część kosztów jazdy. Ze zjazdem chciałbym połączyć uroczystość Chopinowską. W porozumieniu z komitetem zjazdowym, na którego czele stoi mjr. Mackiewicz z 36 pp. ustaliliśmy, że jednym z punktów programu zjazdu będzie złożenie wieńca pod pomnikiem Chopina, przyczem ktoś z nas wygłosi krótkie przemówienie. Wspólny obiad odbędzie się prawdopodobnie w sali Hotelu Europejskiego. Zaznaczam, będzie on poważny, uroczysty, a przedewszystkiem skromny. Koszta nie przeniosą pewnie 35 — 40 zł na osobę. Proszę, aby każdy uczestnik zjazdu już teraz przesłał na ręce mjra Mackiewicza (Warszawa, Koszary 36 pp., ul. 11 Listopada) kwotę 25 zł, jako zadatek na konto całej sumy kosztów.

Początkowo projektowaliśmy urządzić wspólny obiad z naszemi rodzinami. Jednakże z powodów głównie budżetowych odstąpiliśmy od tego zamiaru. Nie znaczy to, aby ten kto może i kogo na to stać nie przywiózł swojej pani. Jeśli będzie po temu ochota — no i pieniądze — będzie można podzielić się na koła i w sposób niekrępujący, prywatny obchodzić uroczysty dzień w zamkniętych towarzystwach.

Dowiaduję się, że wielu z Panów jest w niepewności, jakie nosić odznaki. Otóż niniejszem komunikuję Panom, że projekt odnośny odszedł z Departamentu I i według wszelkiego prawdopodobieństwa będzie zatwierdzony. Według tego projektu przedstawiają się odznaki kapelmistrzów wojskowych następująco: gwiazdki oznaczające stopnie — analogicznie jak u reszty oficerów na naramiennikach, na patkach piechoty haftowana srebrna lira okolona u dołu wieńcem laurowym. Lira ta naszyta nad wężykiem z tyłu patki w odległości około 3 cm od żółtej wypustki (nie z przodu t. zn. nie w tem miejscu, gdzie noszą oficerowie sztabu generalnego orzełki!) Odznaki te wraz z dokładnym wzorem zostaną zarządzone Dziennikiem Rozkazów, który napewno wyjdzie do czasu zjazdu. Komitet zamówi w danym razie odpowiednią ilość odznak tak, że Panowie przybywający na zjazd będą mogli zaopatrzyć się w nie na miejscu.

W końcu jeszcze kilka wiadomości związanych z pracami komisji weryfikacyjnej. Trzech panów nie mogliśmy wogóle przemianować z powodu złych opinij. Będą oni musieli opuścić szeregi wojska. Czternastu kandydatów przeznaczyła komisja do zdawania egzaminu uzupełniającego w terminie do 3 miesięcy. Zarządzenia w tej sprawie już odeszły do zainteresowanych. Nie ulega wątpliwości, że w ciągu trzech miesięcy korpus kapelmistrzowski powiększy się o dalszych 14 oficerów: egzamin jest łatwy, zdadzą go wszyscy. Więc głowy do góry!

Bogusław Sidorowicz
kapitan.

P. Prezydent Rzeczypospolite] zamianował

Majorami:

ze starszeństwem z dnia 1 grudnia 1920 roku w korpusie ofic. administr. grupa kapelmistrzów

Mackiewicza Jana z lokatą 1. 36. pp.
Szreyera Juljusza „ 2. 20.pp.
Gosztowta Józefa „ 3. 3.pp. Leg.
Zygmuntowicza Faustyna * 4. 82.pp.

Kapitanami:

ze starszeństwem z dnia 1 grudnia 1920 roku w korpusie ofic. administr. grupa kapelmistrzów

Cymermana Leona z lokatą 1.
Stępniewskiego Wacł. ,, 2.
Dulina Aleksandra „ 3. 59.pp.
Chmielewicza Maksmilj. ,, 4. 58.pp.
Sikorskiego Andrzeja ,, 5.
Dołęgowskiego Józefa ,, 6.
Reszke Bugumiła ,, 7. 6.pp.Leg.
Wiltosa Jana „ 8.
Tymosławskiego Konst. „ 9. 52.pp.
Stoczewskiego Józefa ,, 10. 18. pp.
Kulczyckiego Faustyna „ 11. 8. pp.Leg.
Swięckiego Władysława ,, 12.
ś.p. Lewackiego Wacława „ 13.
Baranowskiego Józefa ,, 14. 48. pp.
Szała Antoniego ,, 15. 68. pp.
Szwarca Aleksandra „ 16. 21. pp.
Pyszkowskiego Józefa „ 17. 79. pp.
Sikorskiego Antoniego ,, 18, 30. pp.
Nurkiewicza Franciszka ,, 19.
Koseckiego Józefa „ 20. 15. pp.
Knysaka Ludwika „ 21. 19. pp.
Zołobinskiego Adama „ 22. 38. pp.
Ksionka Łucjana „ 23.' 29. pp.
Janiszewskiego Winc. „ 24.
Runda Karola „ 25. 3. p. s. p.
Szlendaka Adama „ 26. 7. pp.Leg.
Dorożyńskiego Marjana-Tadeusza „ 27. 73. pp.
Wojakowskiego Kazim. ,, 28. 4. pp.Leg.
Kozdracha Jana „ 29. 66. pp.
Adamczyka Franciszka „ 30.
Wittmana Piotra ,, 31. 14. pp.
Wilkuszewskiego Wład. „ 32.
ś.p. Grabowskiego Jana „ 33.

Porucznikami.

ze starszeństwem z dnia 1 grudnia 1920 roku w korpusie ofic. administr. (grupa kapelmistrzów).

Kanasia Kazimierza z lokatą 1.
Budkiewicza Piotra „ 2.
Skupieńskiego Ignacego „ 3. 44. pp.
Urbańskiego Michała „ 4. 13. pp.
Gorzelniawskiego Franc. ,, 5.
Kopczyńskiego Jana „ 6.
Sawickiego Wład. z lokatą 7. 27.pp.
Salnickiego Michała „ 8.
Wastaka Stefana „ 9.
Dawidowicza Tadeusza „ 10. 61. pp.
Niemirowskiego Aleks. „ 11. 25. pp.
Kościeszę Mieczysława ,,12.
Firka Maksymiljana „ 13. 2. p. s. p.
Osadę Adama „14.
Grabowskiego Stanisława ,, 15. 62. pp.
Radziszewskiego Tomasza „ 16. 86. pp.
Tomeckiego Marcina „17.
Waltera Jana „ 18, 72. pp.
Sadowskiego Władysława,, 19.
Paszkę Stanisława „ 20. 60. pp.
Lewińskiego Michała „ 21. 28. pp.
Grabowskiego Zygmunta ,, 22. 63. pp.
Szkoulę Antoniego ,,23.
Więckowskiego Anatolju. ,, 24. 43. pp.
Fronczyka Wacława .., 25. 69. pp.
Kuczerę Pawła ,,26.
Wilczaka Józefa „27.

Porucznikiem.

ze starszeństwem z dnia 1 czerwca 1921 roku w korpusie ofic. administr. (grupa kapelmistrzów).

Olszewskiego Aleksandra z lokatą 1. 55. pp.

Porucznikami.

ze starszeństwem z dnia 1. grudnia 1922 roku w korpusie ofic. administr. (grupa kapelmistrzów).

Siebena Zygfryda z lokatą 1. 80. pp.
Morela Jarosława „ 2. 57. pp.
Słomowicza Franc. ,, 3.
Rossego Juljana „ 4. 35. pp.
Baranowskiego Stanisł. „ 5. 74. pp.
Szatkowskiego Antoniego „ 6. 54. pp.
Chrapczyńskiego ,, „ 7. 70. pp.
Arcyza Franciszka „ 8. 33. pp.
Hryniewicza Jana „ 9.
Szymkowskiego Kamila „10.
Kluzińskiego Eugenjusza ,,11.

Podporucznikami.

w korpusie ofic. administr. (grupa kapelmistrzów.)

Statkiewicza Bolesława z lokatą 1.
Sosnowca Wacława „ 2. 53. pp.
Łukaszewicza Piotra „ 3. 84. pp.
Maleczka Jana ,, 4.
Koseckiego Feliksa „ 5.
Wójcika Kazimierza „ 6.
Kiernowicza Jana „ 7. 78. pp.
Gagolińskiego Karola „ 8.
Króla Jana „ 9.

PROF. DR. JÓZEF REISS.

Jazz — Powojenna psychoza tańca

(Ciąg dalszy).

Drugim z rzędu tańcem egzotycznym, który zaraz po r. 1910 przyjął się w Europie, było Tango. Tańczyli je zrazu Kreolowie i Mulaci zwłaszcza na Antylach we formie brutalnej, lubieżnie wyuzdanej, jako symboliczny taniec, w którym wyładowuje się instynkt miłości. Później przybrało Tango bardziej wysubtelnioną formę, rytm powolny i charakter zbliżony do hiszpańskiej habanery, a przcdewszystkiem odznaczało się śpiewną, sentymentalną melodją („Blues“).

Lecz we wszystkich tańcach amerykańsko-murzyńskich główną rolę odgrywa żywy rytm. On jest motorem całości. Wszystkie formy tych tańców czy to „One-Step“, czy „Two-Step“, czy „Foxtrott“ t. j. taniec o „lisim“ kroku lubieżnie zmysłowy, czy „Shimmy[1]*, czy ostatnio „Charleston[1]- opierają się niemal wyłącznie na rytmie, jako zasadniczym czynniku konstrukcji. W przeciwieństwie do dawnych naszych tańców wirowych (zwłaszcza walca) wszystkie utrzymane są w takcie parzystym „na dwa[11] i posługują się nerwową synkopą, drgającą niepokojem.

Główną nowością Jazzu jest bogata polirytmia, t. j. kombinacja kilku głosów samodzielnych pod względem rytmicznym. Na tej to synkopowanej rytmice, działającej na słuchacza oszałamiająco, a przy tem świeżej, bezpośredniej, impulsywnej i suggestywnej rozpięte są łuki znanych, popularnych melodyj, wziętych czyto z arji operowej czy z jakichś innych motywów. Podziwiać należy, z jaką naiwnością i barbarzyńską pasją człowieka pierwotnego potrafią murzyńskie orkiestry . Jazzbandu[11] posiekać szlachetną melodję czyto Griega, Czajkowskiego, Greczaninowa, a nawet nie oszczędza Chopina i Wagnera, jak potrafią wziąć jakiś zapomniany, a swego czasu bardzo popularny walczyk i porozbijać go na nowe grupy rytmiczne, zabarwić go wyrafinowaną harmonją, zaprawić egzotyczną wonią równoległych kwint i trójdźwięków zwiększonych i przeciwstawić mu, jako kontrapunkt, nową, obcą zupełnie melodję! Zasadniczo jednak kantylena odgrywa w muzyce Jazzu drugorzędną rolę. Nad wszystkiem dominuje rytm!

O właściwem wrażeniu Jazzu decyduje orkiestra, czyli instrumentacja Jazzband. Ta murzyńska orkiestra brzmi istotnie tak, jakby

> „cala janczarska kapela ozwała się
> Z dzwonkami, żelami, bębenki";

w skład jej wchodzą obok skrzypiec i fortepianu instrumenty drewniane i mosiężne, a przedewszystkiem perkusyjne, nadające całości charakterystyczną barwę swem egzotycznem brzmieniem.

Skrzypce nadużywają drgań dźwięku czyli t. zw. vibrata, które działa niepokojąco, nie pozwalając na wydobycie zdecydowanego tonu, jasno określonego pod względem intonacyjnym; trąbki odzywają się z tłumikiem, wskutek czego przybierają nosowe, beczące zabarwienie, metalowe saxofony (nazwa od wynalazcy Adolfa Saxa w Paryżu w r. 1840) nie nadające się do prowadzenia uczuciowej kantyleny, zawodzą jedynie i przeobrażają się nieraz w wycie; puzony t. zw. „wyciągane[11] (a nie wentylowe) posługują się częstem „glissando[1]-, zwanem w żargonie muzykantów „smarowaniem[11], co podobnie jak vibrato skrzypiec zaciera kontury melodji; przenikliwe „banjo[11] wybija jednostajnie a nerwowo rytm, zaś fortepjan rąbie jak młot swój akordowy akompanjameht. Ponad wszystkiem unosi się bogata perkusja t. j. kotły, bębny, dzwonki, ksylofony, hałaśliwe kołatki; nadto rozlegają się nagłe wykrzykniki, świsty, syreny samochodowe, gwizdki.

Początkowo nadużywał Jazzband tej hałaśliwej perkusji: zazwyczaj jeden murzyn obsługiwał cały ten aparat sam jeden w sposób groteskowy i szalał jak wcielenie szatana. U nas jeszcze dzisiaj w orkiestrach Jazzbandu robi się z tego głupkowate widowisko, natomiast oryginalny Jazzband zarzucił to, jako niesmaczny dodatek i zredukował perkusję do minimum.

Gdy w r. 1918 bezpośrednio po złożeniu broni przez walczących, sprowadzono do Paryża z Nowego Jorku pierwszy Jazzband, wówczas ogarnął ludzi entuzjazm pod wpływem czegoś niesłychanie nowego. Był to potężny wstrząs nerwowy, który wprawił społeczeństwo europejskie w istny szał tańca. Prymitywny taniec murzyński odbył jako Jazz wszędzie tryumfujący pochód; wszędzie rozbrzmiewają jego rytmy!

Niedorzecznością jest, gdy się zwalcza Jazz jako formę muzyczną, gdyż wniósł on wiele cennych i nowych pierwiastków czysto muzycznych, niewątpliwie podatnych do dalszego rozwoju. Ale inny obrót przybiera sprawa, gdy się patrzy na Jazz jako na taniec towarzyski. Przy takiej ocenie dochodzi się do przekonania, że mamy do czynienia ze zjawiskiem patologicznem, że Jazz — to najwyraźniejsza psychoza tańca!

Dobrze zgrany Jazzband funkcjonuje tak, jakby go poruszał motor benzynowy. Nie ulega wątpliwości, że dzisiejsza maszyna życia, rytm tłoków fabrycznych, rytm i zgiełk ulicy wycisnął swoje piętno i na tańcu. Jazzband wywiera wrażenie maszyny, wprawionej w ruch. oszałamiającej hałasem i zgiełkiem różnorodnych rytmów. Wkońcu i'ludzie, tańczący w rytmie Jazzu, stają się sami bezduszną maszyną. W tym tańcu niema radości życia, niema uśmiechu; jest to raczej zmechanizowany i urytmizowany sport ruchu. W kawiarnianych barach dancingów, w których panuje „Jazz[11], święci tryumfy demon zysku i chęć łatwego użycia! Tam tańczą ludzie, trawieni gorączką emocji, ludzie, którzy nie umieją śmiać się szczerze, pełnem sercem (bo przecież śmiech, — to znamię człowieczeństwa!).

Jazz — to nietylko taniec, ale to proces przeobrażenia psychiki społecznej! Jaka zmiana pojęć towarzyskiej przyzwoitości, dobrego tonu i wychowania dokonała się po wojnie! Dawniej miejscem tańców był salon, w którym gromadzili się ludzie wychowani na zasadach kodeksu przyzwoitości i wzajemnego szacunku. Dzisiaj tańczą zawodowi, płatni tancerze w barach, restauracjach, kawiarniach, a nawet w poczekalniach hotelów i większych przedsiębiorstw, by rozprószyć nudę czekających. Dawniejszy taniec był niewinną rozrywką towarzyską ludzi dobrze wychowanych, Jazz jest jawnem wyładowaniem erotyki seksualnej!

Histeryczne akcenty rytmu, nerwowe synkopy Jazzu — to nic innego, jak tylko odzwierciedlenie tego nastroju, który przenika duszę dzisiejszego pokolenia. A jeśli tak jest, to czy można potępiać i tańce dzisiejsze i tych, którzy je tańczą, jakby w hypnotycznym obłędzie? Czy można moralizować tam, gdzie głos mentora musi zamilknąć wobec siły żywiołu i wobec siły jego bezpośredniego działania.

Wszakże to chorobliwe zjawisko tanecznej psychozy jest tylko głosem i rytmem zmienionych warunków powojennego życia i jego psychicznego nastroju! Gdy po ukończeniu wojny, pierzchnęło widmo zniszczenia i śmierci, wówczas tłumiony wojną i n s t y n k t ż y c i a wyzwolił się i wyładował z nieokiełznaną, brutalną siłą. Toteż niestety na nic nie zdadzą się wszelkie protesty i utyskiwania na to, co obecnie przeżywamy! Pokolenie nasze będzie nadal tańczyło, smagane podniecającym rytmem Jazza — tak długo, póki znowu nie odezwie się nowy głos życia i nie zmieni rytmu tego obłędnego tańca, póki nie odezwie się nowe hasło twórcze, które swym uszlachetniającym pierwiastkiem nie wpłynie kojąco na rozhukane nerwy naszego pokolenia i nie przekształci jego psychiki

PROF. DR. JOŹFF KOFFLER.

Problemy muzyczne

(Ciąg dalszy.)

Jedno tylko chcę zauważyć, mianowicie, że układ kontrapunktyczny jest tem piękniejszy i artystycznie bardziej wartościowy, im bardziej poszczególne głosy różnią się między sobą sposobem ich rozwijania i prowadzenia. W tej dziedzinie osiągnął najwyższy stopień technicznej i artystycznej doskonałości J. S. Bach, o czem zresztą powinno już każde dziecko wiedzieć. Kto zdołał wniknąć w głębię jego twórczości, ten przyzna, że nie istnieje wogóle większe arcydzieło sztuki, niżeli muzyka Bacha.

Ażeby na ogólno dostępnych i zrozumiałych przykładach pokazać jak brzmią równocześnie dwie niezależne melodje i jak jedna drugą uzupełnia, pozwolę sobie zacytować kilka wyjątków z mojego zbioru ,,40 Polskich Pieśni Ludowych[41]. Proszę wybaczyć, że podaję przykłady lub wskazuję takowe z własnych dzieł i opracowań, ale w nich najdoskonalej znam impulsy i zamiary, które kierowały mną podczas tworzenia.

Kr. 20*)



Nr. 21*)



Nr. 22*)



Nawet bez głębszego badania, już na pierwszy rzut oka widoczną jest różnica w sposobie traktowania i wynik tego w melodjach z przykładów powyższych, a w melodjach jedynie akordami zharmonizowanymi w przykładach Nr. 19a i 19b.

Widzieliśmy zatem, że jesteśmy w stanie do jednej melodji dodać inną lub nawet większą ilość innych melodji. Ale i w tym środku techniczno-artystycznym istnieje możność stopniowania i potęgowania, a mianowicie polega to na tem, że do pierwszego głosu nie dodajemy jako drugi melodji nowej i odrębnej, lecz właśnie tę samą, którą miał już pierwszy głos, t. zn. temat, tylko że głos ten nowo dodany zaczyna temat nieco później, niżeli pierwszy; zresztą powtarza go dokładnie, może

*) Ze zbioru: Józef Koffler „40 Polskich Pieśni Ludowych" z łaskawem zezwoleniem wydawnictwa Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano.

*) Ze zbioru: Józef Koffler ,,40 Polskich Pieśni Ludowych[4]' z łaskawem zezwoleniem wydawnictwa Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano.

jedynie z tą wolnością, iż głos później zaczynający ewentualnie transponuje temat o jeden lub kilka tonów w górę lub w dół. Twór taki nazywamy **kanonem.** Kanon więc jest rodzaj układu muzycznego, w którym głos następny naśladuje poprzedzający go z całą dokładnością; jeżeli zaś naśladownictwo takie jest tylko niedokładnem powtórzeniem melodji głównej, t. zn. tematu, wówczas nazywamy twór taki **imitacją.**

Oczywiście, iż kanon jest zawsze stworzony rozumowo, a więc skonstruowanym. Chociaż bez wątpienia wiele nieskończenie kunsztownych kanonów, które znaleść można u Bacha, powstały u niego od pierwszego rzutu jako jeden pomysł, właśnie tak jak je ostatecznie napisał, bez najmniejszej refleksyjnej (rozumowej) konstrukcji; a to ma uzasadnienie swoje w tem, że mózg Bacha był na takie trudne problemy w specjalny sposób nastawiony. Wystarczy jeno rzucić okiem na „Gratias“ w jego mszy h-moll: jest to pod względem komplikacji kontrapunktycznych i kanonicznych prawie że nie do pojęcia. Należy zaś takie opanowanie i przyswojenie sobie techniki kontrapunktycznej do wyjątkowych wypadków. Zwykle zaś w takim kanonie, tembardziej, jeżeli się rozchodzi 0 cztery, pięć, sześć a nawet czasem i więcej głosów, musi się wypróbować ton po tonie, a jest to w niektórych okolicznościach bardzo żmudna"praca, gdzie niekiedy wszelka wola dalszego prowadzenia tego ścisłego i dokładnego układu rozbija się o niemożliwości dźwiękowe, gdyż ten lub ów krok nie da się powtórzyć w naśladującym głosie, bez zepsucia dźwiękowego wyniku. Natomiast można wyjątkowo i przypadkowo znaleść melodje, które dają się użyć do budowy kanonu; i jest to bezsprzecznie dla kompozytora radosną niespodzianką, gdy odkryje, że da się kanonowe t. zn. ścisłe 1 dokładne naśladownictwo przeprowadzić w miejscu, gdzie z początku nawet niespodziewał się tego. Do takich melodji należy dziwnym zbiegiem okoliczności, oczywiście całkiem przypadkowo, wielka ilość polskich pieśni ludowych, jużto w całości lub też tylko częściowo.

c. d. n.

Bicz Boży.

(Ciąg dalszy.)

Następnie jak mogą rodzice, opiekunowie lub wychowawcy młodzieży, usuwający z przed jej oczu każdą książkę o treści drastycznej, każdy obrazek mogący pobudzić zmysły, znosić równocześnie z całą niewytłómaczoną obojętnością, jak córeczka w objęciach tancerza „z temperamentem tańczącego" nuci sobie półgłosem, lub choćby w myśli tylko: „ja się boję sama spać", albo synalek trzymający damę w objęciach pyta w myśli „co pani kryje pod sukienką".

Zwalczanie przeto tego szału, tej szymomanji uważam za święty obowiązek każdego prawego obywatela kraju, w pierwszym zaś rzędzie przełożonych wojskowych. Wojsko jestto straż bezpieczeństwa państwa, i powołaniem jego jest zwalczanie wszelkich jego nieprzyjaciół. Jeżeli gdzieś zdarzy się wylew wody, czyż nie wojsko śpieszy natychmiast z doraźną pomocą? toż samo jeżeli powstaną jakieś zaburzenia, zagrażające życiu lub mieniu obywateli... Obecnie mamy do czynienia z wrogiem gorszym od zaburzeń lokalnych lub klęsk żywiołowych, z wrogiem, o którym mam wrażenie, że jest celowo propagowany i kultywowany przez czynniki zdążające konsekwentnie i wytrwale do zdemoralizowania i rozprężenia moralnego w całym świecie, aby go zagarnąć później pod swe wyłączne panowanie. To już nie jest walka z jakimś przemijającym objawem anormalności umysłów, lecz z czynnikiem potężnym, ujarzmiającym dusze i wyciskającym swe haniebne piętno na wszelkich przejawach życia społecznego, towarzyskiego i rodzinnego.

Niechaj że więc władze wojskowe pierwsze wystąpią z właściwą im bezwzględnością przeciw temu wrogowi; niech schimmy i foxy i cała menażerja tych bestji, co ku naszej hańbie, z naszą pomocą wtargnęła ze spelunek portowych do naszych salonów, od pijanych i brutalnych marynarzy i rozwydrzonych kokot najlichszego gatunku, do naszych sióstr, braci, synów i żon — zostanie odważnie wyrugowaną z kasyn oficerskich i podoficerskich, a dobry przykład wojska pociągnie za sobą naśladowców i w innych sferach społeczeństwa.

Wićm, że i na to wielu powie, że trudno oprzeć się ogólnemu prądowi, że jeżeli wyrugować z zabaw wojskowych tańce nowoczesne, to zabawy te wogóle przestaną się odbywać, gdyż młodzież zbojkotuje salony, w których nie będzie rhogła się „wyszymować".

Przypuśćmy więc, że nagle całe społeczeństwo rozpoczyna się narkotyzować; czyż więc dla tego, by nie iść przeciwko prądowi ma się morfina sprzedawać w każdym sklepie tytuniowym narówni ze znaczkami pocztowymi, lub opium w sklepach korzennych na równi z pieprzem ? Przeciwnie — gdyby zapanowała taka psychonarkoza, to właśnie należałoby jeszcze ściślej przestrzegać, by nawet w aptekach nie było nadmiaru szkodliwego towaru i aby nabycie go było połączone z nadzwyczajnemi trudnościami.

Jako muzyk stwierdzić muszę, że niektóre z tych tańców muzycznie są nawet piękne i dzięki swej odrębnej strukturze, dzięki swemu wschodniemu kolorytowi, są nieraz bardzo przyjemne dla ucha, poszukującego nowych, nieutartych jeszcze form. Lecz niestety, obok naprawdę wartościowych, przemyca się do salonów cała zgraja utworów trywialnych, których całą zaletą jest tekst nadający się raczej do domów rozpusty, niż do salonów; odpowiedni dla sutenerów i ladacznic, lecz nie dla naszej młodzieży.

Należałoby jeszcze dodać kilka wyrazów o tak rozpowszechnionym i już niezbędnym, jak kino, jazz-bandzie, wdziękiem swej muzyki przewyższającym najśmielsze aspiracje artystyczne hotentockich i buszmerj^kich estetów, ale to zajęłoby zbyt wiele miejsca i odchyliłoby mnie od tematu. Sądzę, że

i bez tego, kto uważnie, bez uprzedzenia z góry zechce przeczytać tych kilkanaście wierszy, to nabierze przekonania, że wszelkie schimmy, foxy i stepy są naprawdę tym biczem Bożym zesłanym na ten padół w zamian jakiejś straszliwej choroby epidemicznej, że dzięki temu mikrobowi szymomanji społeczeństwo przechodzi ciężką chorobę, która jeżeli nawet przeminie, to pozostawi dusze tak zeszpecone, jak niegdyś ospa szpeciła twarze; że więc z tym bakcylem trzeba walczyć środkami doraźnymi i radykalnymi, na jakie tylko możemy się zdobyć, a historja oceni nasz wysiłek, jak potępi naszą dotychczasową bierność.

Zwracam się jednocześnie do panów kolegów, ażeby w imię sztuki, której służymy, zechcieli słowem i czynem przyczynić się do jej uzdrowienia. Nie należy takich utworów instrumentować, a tembardziej płodzić. Wiem, że to jest rzeczą niełatwą, gdyż środowisko w którem się znajdujemy, nieraz kategorycznie tego wymaga nawet przez usta przełożonych, z którymi dysputa bywa niemożliwą, gdyż może być podciągniętą pod rubrykę niesubordynacji i wpłynąć na opinję. Nie możemy przeto, wbrew woli dowódców, zabronić orkiestrze wykonywania modnych tańców podczas zabawy w kasynie, lecz możemy nie tworzyć podobnych rzeczy i nie wykonywać ich na koncertach, opierając się na odnośnym rozkazie ministerialnym ; dowódców zaś i korpus oficerski, przy sposobności zaznajomić z treścią obecnego artykułu, dodając od siebie komentarze, gdyż z pewnością nie wyczerpałem wszystkich argumentów. Można zastanowić się nad tem, czy czasem szał foxtrottowy i stepowy nie przyczynia się do szerzenia obecnej powodzi samobójstw wśród młodzieży szkolnej i separacji małżeńskich nawet w rodzinach wojskowych i wielu tym podobnych zjawisk patologicznych w naszem życiu społecznem i rodzinnem, których na razie niczem wytłumaczyć nie możemy, jak astronomowie przed odkryciem Kopernika nie mogli wytłumaczyć dodatkowych obrotów płanet, a wszystko stało się jasnem, gdy w centrum systemu umieszczono słońce zamiast ziemi. Zmieńmy tylko punkt widzenia, postawmy przyczynę w miejsce skutku, jak to zaznaczyłem na początku tego artykułu, a zrozumiemy wiele niewytłómaczonych dotychczas przejawów życiowych.

Jeżeli ponadto odnośne władze przełożone wojskowe zechcą usankcjonować tę głoszoną obecnie przezemnie krucjatę i poprzeć ją mocnym, decydującym rozkazem, wówczas my możemy być pewni zupełnego zwycięstwa nad tym wrogiem ludzkości i ten bicz Boży przestanie ją chłostać.

OrKiestra

Już w starożytnej Grecji było znane to słowo „Orchestra" znaczy tyle, co miejsce przeznaczone do tańca. W teatrze greckim nazywano orkiestrą tę część sceny, na której poruszał się chór. Kiedy w końcu XVI. stulecia powstała opera w dzisiejszem tego słowa znaczeniu — orkiestrą zaczęto nazywać miejsce — pomiędzy sceną, a publicznością — zajęte przez muzyków, akompanjujących śpiewakom. Wprawdzie przy naj pierwszych próbach przedstawień operowych we Florencji, muzycy mieli swoje miejsce za kulisami — ponieważ jednak dźwięk instrumentów był zbyt przytłumiony — wyznaczono muzykom przy otwarciu pierwszego publicznego teatru operowego w Wenecji 1637 r. miejsce przed sceną. I to miejsce nazywano orkiestrą. Dziś nazywamy orkiestrą każdą liczniejszą grupę instrumentów, zebranych w celu wykonania jakiegoś utworu muzycznego instrumentalnego lub wokalnego z towarzyszeniem instrumentów.

Rozróżniamy kilka gatunków orkiestr. Nazwa ich zależy od ich składu instrumentalnego. I tak 1) orkiestrą smyczkową nazywamy zespół składający się wyłącznie z instrumentów smyczkowych, 2) harmonją nazywamy orkiestrę złożoną z instrumentów dętych (drzewo i blacha;, 3) fanfarą nazywamy orkiestrę dętą złożoną tylko z instrumentów blaszanych, 4) orkiestrą wojskową lub turecką nazywamy zespól złożony z instrumentów dętych blaszanych i drewnianych z dodatkiem instrumentów perkussyjnych, 5) orkiestrą symfoniczną nazywamy orkiestrę składającą się z instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych, blaszanych i perkussyjnych. Orkiestra symfoniczna może być mała lub wielka. W skład małej orkiestry symfonicznej wchodzą : kwintet smyczkowy (skrzypce I, II, viola, czelo i kontrabass) 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 trąbki, 2 waltornie i para kotłów. Wielka orkiestra symfoniczna ma prócz wymienionych już instrumentów jeszcze dwie waltornie i 2—3 puzony. Obie orkiestry symfoniczne małą i wielką — w powyższym składzie nazwać - by można orkiestrą symfoniczną klasyków —• Mozarta — Haydna i Beethovena. Ich bowiem symfonje pisane są prawie wszystkie na ten skład instrumentalny — a co można przy tym składzie osiągnąć — stwierdzają właśnie owe symfonje klasyczne. Muzyka nowszych kompozytorów wymaga innego składu orkiestry. Znajdujemy więc w orkiestrze symfonicznej prócz wymienionych instrumentów: różki angielskie, klarnety basowe, kontrafagoty, tuby basowe, harfy, bębny małe 1 wielkie, trjangle, żele, dzwonki i ksylofony — nierzadko wymagane są organy. Już Hector Berlioz żąda do „Tuba mirum“ swojego potężnego Reąuiem następującej obsady: silnie obsadzone smyczki przy conajmniej 18 kontrabasach, dalej 4 flety, 2 oboje, 2 C-klarnety, 8 fagotów, 4 Es-waltornie, 4 F-waltornie i 4 G-waltornie, 4 kornety pistonowe, 2 F-trąbki, 6 Es-trąbek, 4 B-trąbki, 16 puzonów tenorowych, 2 ofikleidy C, 1 B-ofikleida, 1 ofikleida-kontrabas, 8 par kotłów i 2 wielkie bębny.

Mało co mniejsze żądania stawia Ryszard Wagner w partyturze swoich Nibelungów: silnie obsadzone smyki, 6 harf, 3 wielkie flety, 1 piccolo, 3 oboje 1 różek angielski, 3 klarnety, 1 klarnet basowy, 3 fagoty, 8 waltorni, .5 tub, 2 puzony tenorowe, 1 puzon, 2 pary kotłów, żele, trjangel wielki i mały bęben.

Wspomniany wyżej Hector Berlioz w sławnem swojem dziele: „Instrumentacja“ mówi o następującym składzie orkiestry:

120 skrzypiec, podzielonych na dwa, trzy lub cztery głosy
40 altówek z tych według potrzeby przynajmniej 10 viola d' amore
45 violoncell też na I i II podzielonych
18 kontrabassów o 3 strunach, strojonych kwintami (G. D. A.)
15 kontrabasów, o czterech strunach, strojonych kwartami E, A* D, G,
6 wielkich fletów
4 Es-flety
2 piccolo-flety
2 Des-flety
6 obojów
6 rożków angielskich
5 saxophonów
4 fagoty (ąuintfagoty)
12 fagotów zwykłych
4 Es-klarnety
8 klarnetów (w C, B, A,)
3 klarnety basowe B
16 waltorni
8 trąbek
6 kornetów
4 puzony altowe
6 puzonów tenorowych
2 puzony basowe
1 ofikleida C
2 ofikleidy B
2 tuby basowe
30 harf
30 fortepjanów
1 organy
8 par kotłów
6 małych bębnów
3 bębny wielkie
4 pary żeli
6 trjangli
6 dzwonków (Glockenspiel)
12 par starożytnych cymbałów
2 wielkie, głębokie dzwony
2 tam — tam
4 tureckie półksiężyce.

Razem 465 instrumentalistów.

Do tego 40 sopranów chłopięcych
100 sopranów kobiecych
100 tenorów (I i II)
120 basów (I i II)
czyli razem chór liczący 360 osób.

Takiemu zespołowi przypisuje H. Berlioz możliwość najróżnorodniejszych efektów a nawet podaje sposoby jak należałoby odbywać próby tak ciężkim aparatem. Niestety nie można często zdobyć się na zespół przez Berlioza zestawiony. Ciekawie wygląda orkiestra symfoników nowoczesnych. Do tych należy bezwzględnie i Gustaw Mahler. W swojej II c-moll symfonji wymaga on następującego aparatu orkiestrowego:

Instrumenty strunowe: pierwsze, drugie skrzypce, altówki, czellą, kontrabassy z tych kilka ze struną C, harfy pierwsze i drugie — wszystko w możliwie silnej obsadzie.

Instrumenty dęte : I i II flet na zmianę z 3 i 4 piccolem. III i IV flet na zmianę z I i II piccolem 4 oboje, 2 różki angielskie. 3 klarnety B, A, C, klarnet basowy, 2 klarnety Es przy ff podwójnie obsadzone, 4 fagoty, 6 waltorni f, 4 f-waltornie w oddali sześć trąbek f w orkiestrze, 4 f-trąbki w oddali 4 puzony, 1 tuba basowa, organy.

Instrumenty perkussyjne : 3 pary kotłów, bęben wielki, żele, tam—tam wysokie, tam—tam niskie, trjangiel, kilka małych bębnów, dzwonki, 3 wielkie dzwony, w oddali: jeden kocieł, bęben wielki, żele i trjangel. —

Prócz tego konieczny jest chór i soliści.
(Przyzna mi każdy czytelnik, że słuszny miałem powód do szczerego śmiechu, kiedy pewien małomiasteczkowy „dyrektor" groził wszem wobec, że tę właśnie symfonję Mahlera wyprowadzi.)

Co do ustawienia orkiestry niema przepisów ścisłych. Przy ustawieniu trzeba jednak uwzględnić pewne momenty : albo ustawia się orkiestrę łącząc instrumenty, stanowiące jedną grupę i dlatego często od dyrygenta otrzymujące wspólne znaki albo stara się osiągnąć możliwie największe zlanie się wszystkich regestrów orkiestralnych. Prócz tego korzystnie jest ułożyć orkiestrę w półkole. To ustawienie dlatego się zaleca, że żaden z głosów nie jest zbyt oddalony od kapelmistrza — zwłaszcza chodzi tu o perkusję, która często o jakąś małą cząstkę czasu spóźnia się o ile od kapelmistrza zbyt daleko jest umieszczona.

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu sa orfeiestracli iDojsftorcycfi

(Ciąg dalszy.)

Używałem do tego czasu niewłaściwej nazwy „dźwięk zasadniczy" zamiast „ton zasadniczy", a to z tego względu, że uczący się przy nauczaniu odległości, bardzo często identyfikują sekundę wielką (cały ton) z nazwą „ton", prawdopodobnie wychodząc z tego założenia, że skoro sekunda wielka zawiera w sobie dwa półtony i stanowi razem cały ton, to nazwa ton musi ztąd właśnie pochodzić, jakkolwiek rzecz się ma całkiem inaczej. Nie chcąc na początku zaprzątnąć głowy uczniom i wykazywać różnicę w nazwie, przed opanowaniem jak głosem tak też i słuchowo odległości całego tonu i półtonu, posługiwaliśmy się nie właściwą nazwą, zaś odtąd każdy pojedynczy dźwięk muzyczny będziemy nazywali właściwem mianem „ton". Po przyjęciu opracowania i odpowiedniem utrwaleniu w pamięci, do *1* za podstawowy ton dla kierunku dolnego, analogicznie jak uprzednio, do 1̲ dla kierunku górnego. Dla odszukania i stwierdzenia nowych odległości, (ale zawsze po przerobieniu odpowiednich ćwiczeń solfe-żowych na każdą nową odległość), będziemy ciągle postępowali djatonicznie od tonów

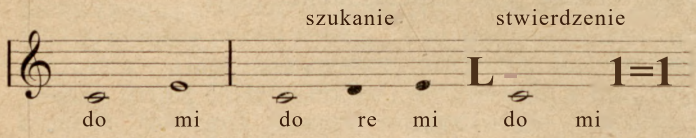
zasadniczych o jeden stopień w obu kierunkach, aż do ósmego tonu.

Do każdej nieznanej odległości musimy dojść djatonicznie, a to z tego względu, że trudno jest odrazu trafić głosem na nieznaną jaką odległość, a co najważniejsze, że uczeń przy tem nie będzie miał sposobności do skontrolowania właściwości interwalu przez siebie zaśpiewanego. Jeżeli odrazu nie wskaże się uczniowi dróg, któremi się dochodzi do każdej nieznanej odległości, a następnie w jaki sposób, należy samego siebie kontrolować, nie należy nut głosem czytać. Przy czytaniu nut głosem będziemy się trzymali następującej zasady:

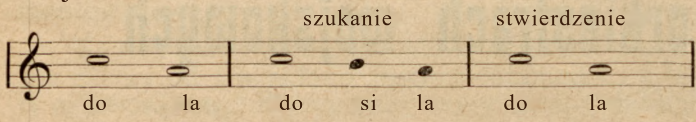
Mając podany zasadniczy, pierwszy ton, i chcąc od niego trafić na pewną odległość, należy najpierw powtórzyć głosem zaintonowany ton, a następnie przejść djatonicznie (początkowo głosem a później w myśli) przez szereg tonów w obrębie danej odległości położonych i po dojściu do tej nieznanej odległości stwierdzić jej właściwość przez powtórzenie tonu podstawowego i nowoodnalezionego stosunkowo n. p. Postępując od podstawowego do 1 przez opracowane, że na mi otrzymamy tercję wielką do—mi (dwa całe tony) daleko łatwiej jest uczącemu się zaśpiewać, raczej trafić cały ton do góry mając już znane dwa tony, aniżeli odrazu tercję do—mi, pozatem przy trafieniu odległości odrazu uczeń nie ma pewności, czy trafił akurat na tę odległość, czy też nie? I w tym wypadku nie jest uczeń w stanie sam siebie skontrolować, a jeżeli w sposób po**wyższy** będziemy trafiali odległości, to mamy tę pewność, że uczeń w każdej chwili, czy przy śpiewaniu, czy też przy określaniu słyszanych odległości, jeżeli nie jest pewny siebie, skontrolować może sam siebie natychmiast po przejściu głosem przez szereg tonów w obrębie danej odległości położonych.

Jest to coprawda proceder może nieco dłuższy, ale za to powniejszy. W ten sam sposób odszukują się również i dolne odległości, wychodząc w kierunku dolnym od podstawowego tonu do 2 przez sekundę małą si, otrzymawszy tercję małą do—la (półtora tonu). Na pięciolinji szukanie i stwierdzenie odległości w ten sposób się przedstawia nam:

Tercja wielka gama do—mi

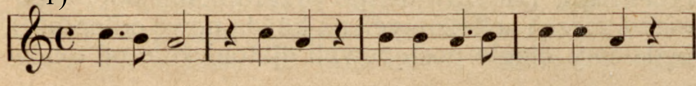


Tercja mała dolna do—la

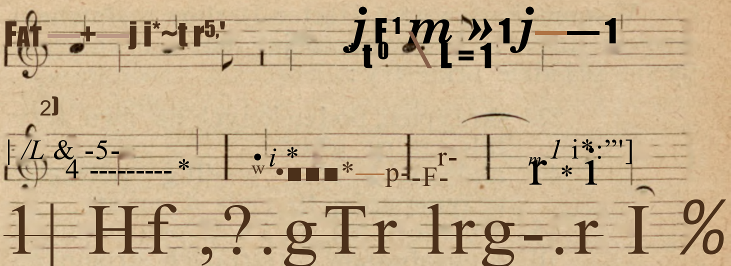


Ćwiczenia na tercję wielką górną znajdzie jak uczący tak też i uczący się w wyżej wymienionym podręczniku, zaś ćwiczenia na tercję dolną małą w podręcznikach nie posiadamy, przeto należy tak samo jak i na sekundę małą napisać kilka odpowiednich ćwiczeń, w rytmach koniecznych, na tablicy, zaś uczniowie powinni każde ćwiczenie wpisać do swych zeszytów: ćwiczenia pisać w tym rodzaju:

1)



2)



Po przerobieniu odpowiedniej ilości ćwiczeń solfeżowych na tercję wielką i małą, kiedy uczniowie opanują jak głosowo tak też i słuchowo powyższe odległości w obu kierunkach, można im wtedy podawać za podstawowe tony inne dźwięki, niekoniecznie zawsze „do“ można i inne tony, ale zawsze podawać za podstawowy ton można tylko te dźwięki, które zostały przerobione (z materjału przerobionego już) np. można podać — zaintonować jako podstawowy ton la 1 i od niego kazać zaśpiewać do góry sekundę wielką i tercję małą, albo podać si i od niego zaśpiewać sekundę małą górną do 1 i sekundę wielką dolną lal, tak samo można brać i pozostałe tony.

Następnie jest bardzo ważną rzeczą zapoznawać odrazu uczących się ze współbrzmieniem tonów, koniecznem jest granie na fortepianie czy fisharmonji dwu tonów naraz, przypuśćmy do i re i objaśnić uczącym się, że tak brzmi sekunda wielka, później si i do sekunda mała (objaśnić) no i tak dalej do tercji jak w tym wypadku. Później można również i w ten sposób ćwiczyć, że pierwszy ton zagramy na instrumencie (oznajmić uczącym się) a następnie uczniowie sami powinni odgadywać, przy odgadywaniu nieznanych tonów uczniowie tym samym sposobem się winni posługiwać jak i przy trafianiu, jako przykład weźmiemy do 1 a następnie po nim zagrajmy mi 1, a więc doi jest uczniom już znany, nie znany zaś jest ton mi 1, ażeby uczeń mógł odgadnąć ton nieznany mi 1 musi uczeń również od danego doi przejść początkowo głosem później w myśli przez ton re i dojść do nieznanego mi ', w ten sam sposób: do, re, mi, i stwierdzić musi do – mi, a wówczas łatwo mu będzie tą drogą, mając odpowiedni sposób, nieznany ton odgadnąć.

Po za tem, na każdą nową odległość przerabiać należy odpowiednie dyktanda muzyczne w sposób opisany w sekundach.

Wogóle naukę solfeżu, należy prowadzić jak najwięcej urozmaiconym sposobem. Na każdą niemal lekcję wyszukiwać cóś nowego, aby w ten sposób zachęcić uczących się do pracy nad tym niełatwym przedmiotem i wzbudzić pewne zamiłowanie do nauki, gdyż jednostajne śpiewanie wyłącznie ćwiczeń solfeżowych staje się nużącem dla uczących się i w końcu zniechęca ich. (C. d. **n.)**

PROF. DR. JÓZEF REISS.

MuzyKa rosyjska

i.

Mimo sąsiedztwa z Rosją, muzyki rosyjskiej prawie nie znamy. Pewną popularność zdobył tylko Czajkowski. Poza nim obcy nam są zarówno „nowatorzy" jak Mussorgski, Rimsky-Korsakow, jak i późniejsi, czy to Skrjabin, czy współcześni nam Strawiński, Prokofjew, Miaskowski. Nie znamy w końcu muzyki rosyjskiej dawniejszej przed Czajkowskim, ani Glinki, ani Dargomyżskiego, ani Serowa, ani jeszcze wcześniejszego, jak n. p. genjalnego Bortniańskiego.

Literatura poświęcona historji muzyki rosyjskiej jest dość obfita; niestety niemal wszystkie prace pisane po rosyjsku, a więc dla nas niedostępne. Zawsze jeszcze zdani jesteśmy na prace niemieckie. I teraz właśnie pojawia się w literaturze niemieckiej książka o muzyce rosyjskiej, napisana przez doskonałego znawcę tej muzyki. Autorem jest Oskar Riesemann, historykom muzyki znany ze swej fachowej monografji „Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges". Nakładem monachijskiej firmy „Drei-Masken-Verlag“ wyszła pierwsza część jego pracy p. t. **„Monographien zur russischen Musik" (1923, str. 463);** obejmuje ona obraz muzyki rosyjskiej przed wystąpieniem Glinki, a nadto trzy sylwety najwybitniejszych kompozytorów przed Czajkowskim, t. j. Glinki, Dargomyżskiego i Serowa.

W plastycznem przedstawieniu autora poznajemy zupełnie odrębny świat muzycznej kultury. Sama notacja muzyki rosyjskiej była inna, aniżeli notacja muzyki zachodnio-europejskiej; nie znała ona systemu Unijnego, lecz posługiwała się haczykowatymi znakami, t. zw. „krjuki", w których spisane były cerkiewne melodje liturgiczne. Pismo to, identyczne z nutowem pismem bizantyńskiem, przejęte z Bizancjum prawdopodobnie równocześnie z chrześcijaństwem, nadające się doskonale do recytacji melodyj cerkiewnych, przetrwało w Rosji aż do drugiej połowy 17 wieku, t. j. do chwili, gdy notacja na linjach, czyli, jak ją zwano „kijowskie znaki", wyrugowały dawną notację krjuków. System Unijny dostał się do Moskwy z Polski drogą przez Kijów i Smoleńsk; wprowadził go tam Polak Mikołaj Dylecki, autor „Gramatyki śpiewu", wydanej w Smoleńsku w roku 1677; tłumaczonej potem na język rosyjski, dyrektor chóru carskiego na dworze Fedora Aleksiewicza. Szczegółu tego nie jiodaje Riesemann.

O artystycznej muzyce w dawniejszej Rosji niema mowy. Jedynie muzyka cerkiewna była narodową muzyką rosyjską. Szczególną sławę zyskały chóry cerkiewne: feudaliści rosyjscy rywalizowali o to, by mieć jak najlepszy chór; wszelako niezrównany był chór carski w Moskwie za czasów Iwana Groźnego, który wbrew panującemu zwyczajowi, brał osobisty udział w śpiewie. Niemniej świetny był chór patrjarchy moskiewskiego t. zw. „synodalny" (bo poddany św. Synodowi). Z czasem wytworzyło się wśród śpiewaków wirtuozostwo, niezgodne z powagą śpiewu kościelnego. — Taksamo jak we Włoszech, tak i w Rosji zapanowała w śpiewie koloratura, a wraz z nią zagnieździły się nadużycia, zamieniające cerkiew na miejsce, służące popisom śpiewaków-wirtuozów. Dopiero ukaz cara Aleksieja Michajłowa z 1652 r jrołożył temu kres, a zarazem polecił przeprowadzenie rewizji śpiewów cerkiewnych; osobna komisja miała dokonać rekonstrukcji dawnego śpiewu i tekstów, miała oczyścić je z dowolnych naleciałości.

Niezmiernie dziwny, a dla nas niezrozumiały był stosunek rządu i cerkwi rosyjskiej wobec muzyki świeckiej, t. j. wobec pieśni ludowej i wobec grajków. Od XII wieku począwszy prześladuje zarówno car jak i kościół ruski pieśń ludową, uważając je za dzieło szatana! Jako wróg muzyki świeckiej zasłynął zwłaszcza metropolita kijowski Cyryl w XIII wieku, a po nim car Iwan IV Groźny, nakładający surowe kary na muzykantów cechowych, t. zw. „skoromochów", którzy podobnie jak żonglerzy na Zachodzie przygrywali do tańca, a nadto jak trefnisie śpiewem i krotochwilą zabawiali słuchaczy. Piosenka ludowa knutem carskich oprawców tępiona, nietylko nie ginęła, ale pielęgnowana tajemnie, stała się podwaliną dla rozwoju rodzimej sztuki.

W połowie XVII wieku zerwała się ponowna reakcja przeciw muzyce świeckiej: na mocy ukazu carskiego miano spalić wszystkie inslrumenty muzyczne: gęśle, bałałajki i inne instrumenty, wprowadzone do Rosji ze Zachodu uważano za narzędzie grzechu! W samej Moskwie wywieziono instrumenty na 50 furach za miasto, złożono z nich olbrzymi stos i spalono! To samo uczyniono na prowincji. Radykalny, a śmieszny ten środek zawiódł jednak. Zamiłowanie' do muzyki rosło jeszcze wśród ludu.

Niewątpliwie echem tych dziwacznych zarządzeń carskich było pismo, które i u nas w Polsce się pojawiło. Niejaki Bartochowicz wydał w Wilnie w roku 1619 broszurę p. t. „O biesiadzie karczemnej i skrzypkach", w której występuje przeciw muzyce, gdyż ona „pomaga tylko do win, a pożytku nie czyni" a ma „w sobie coś djabelskiego!“

II.

Od Piotra Wielkiego rozpoczęło się „europeizowanie" Rosji; gwałtowne reformy jego uczyniły z Rosji lichą kopję Zachodu. Dla dekoracji zewnętrznej wprowadzono na dwór carski i muzykę na wzór europejskiej, a zwłaszcza na wzór włoski. Od tej chwili zaczyna się niewolnicze naśladownictwo muzyki zachodniej zarówno w muzyce świeckiej jak i kościelnej: wszechwładnie panuje odtąd opera włoska, w cerkwi rozbrzmiewają koncerty i oratorja, mnóstwo kompozytorów włoskich]>rzebywa w Petersburgu, muzycy rosyjscy wyjeżdżają na studja do Włoch, każdy pułk otrzymuje osobną orkiestrę wojskową. Po raz drugi grozi muzyce narodowej, opartej na pierwiastkach ludowych, upadek. I istotnie miało upłynąć przeszło 100 lat, zanim muzyka rosyjska, przytłoczona przewagą obcych wpływów, przemówiła w końcu własnym tonem. Stało się to dopiero dzięki Glince.

Rzecz znamienna, że na przedstawienie opery włoskiej arystokracja rosyjska uczęszczała z początku niechętnie. Carowa Elżbieta musiała je-

szcze przed każdem przedstawieniem wysyłać konnych kurjerów do dygnitarzy rosyjskich ze surowym rozkazem, by natychmiast jawili się w teatrze!

Rozkwit opery włoskiej w Rosji przypada na czasy Katarzyny II. Wtedy należało już do dobrego tonu mieć własny teatr. Arystokracja rosyjska otaczała niezwykłą opieką kompozytorów włoskich, którzy licznie tu przybywali mimo ostrego klimatu — zwabieni widokami wzbogacenia się: Francesco Araja był przeszło 20 lat nadwornym kapelmistrzem, Manfredini, Galuppi, Traeta. Cimarosa, Paesiello pobierali książęce pensje; Sarti wytrwał tu najdłużej, bo lat 25, otoczony łaską potężnego Potemkina, który go mianował dyrektorem akademji muzycznej w Jekaterynosławiu istniejącej tylko na papierze w raportach do dworu ! Mimo to jednak, pobierał Sarti wysoką płacę jako dyrektor tej nieistniejącej akademji!

Prócz Włochów przybywali i Niemcy jak Raupach, Starzer, dostarczający oper i innych kompozycyj na zamówienie dworu.

Obok opery włoskiej, rozpowszechniła się w Rosji i ówczesna opera francuska (Monsigny Grétry, d' Alayrac), która zwłaszcza przez swoje „bergerety„ i sielskie tematy wpłynęła na powstanie rodzimego wodewilu w Rosji; cechą tego wodewilu jest idealizowanie wsi i chłopa rosyjskiego. Kompozytorami tych prymitywnych oper bywali dyletanci-arystokraci, jak Tomin, Matiński, Ty tow, ks. Bielosielski, Popowski, Paskiewicz i in. albo też muzycy z rodziny chłopów pańszczyźnianych ; dlatego nazwiska ich nawet nieznane.

Nie dziw, że w tej atmosferze obcych wpływów marniały rodzime talenty, albo też nie znajdywały należytego uznania. Tak np. skończył samobójstwem w obłąkaniu Maxym Berezowski (1745—1777), uczeń Padre Martiniego, kompozytor oper, z pośród których operę „Demofonte" grano z powodzeniem we Włoszech ; w Rosji niemal go nie znano! Wybitne stanowisko zdobył natomiast Dymitr Bortniański (1751—1825), uczeń Galuppie go w Wenecji, mistrz stylu kościelnego, rosyjskim Palestriną zwany.

Muzyka instrumentalna znacznie słabiej się rozwijała w Rosji, aniżeli opera. Za przykładem Zachodu uprawiano grę na flecie, owym instrumencie tuskulańskich sielanek epoki rokokowej, nadto na klawecynie i na skrzypcach. Jako wirtuoz skrzypcowy zasłynął także i poza Rosją Iwan Chandoszkin, chłop pańszczyźniany u Potemkina, kompozytor cennych sonat.

Odrębną osobliwością instrumentalnej muzyki rosyjskiej stały się w 18 wieku orkiestry „trębaczów-jegrów". Twórca ich był Czech waltornista Maresz, kapelmistrz na dworze carowej Elżbiety (w roku 1748). Dla wykonywania powitalnych fanfar zorganizował on z chłopów pańszczyźnianych orkiestrę trębaczy w ten sposób, że każdy z nich miał trąbkę tylko o jednym tonie pewnej wysokości; z 91 trąb utworzył gamę, liczącą 4 i pół oktawy i mógł zapomocą tego zbiorowego instrumentu, złożonego jakby organy z żywych piszczałek, wykonywać nawet wirtuozowskie rzeczy. Początkowo używano tylko mosiężnych trąb, ale ponieważ głos ich był zbyt przenikliwy, wprowadzono dla złagodzenia brzmienia trąby z drzewa powleczone skórą. Dźwięk całości był niezmiernie piękny, miał czysty timbre i był tak donośny, że słyszano go z odległości kilku kilometrów. Orkiestra jegrów wzbudziła taki zachwyt, że każdy arystokrata utrzymywał własne orkiestry trębaczy. Po wprowadzeniu wentylów do instrumentów mosiężnych upadły te orkiestry.

Z początkiem 19 wieku powstaje w Rosji pieśń artystyczna, na narodowych pierwiastkach oparta; jest to t. zw. „romanza rosyjska", o melancholijnej melodji i prymitywnej harmonji. Niektóre romanze stały się popularnemi pieśniami ludowemi. Kompozytorami ich byli zazwyczaj dyletanci, którzy właśnie przez prostotę melodji trafiali do smaku ogółu. Alabjew jest twórcą tak popularnej pieśni jak „Słowik", Warłamow pieśni „Czerwony sarafan"; Mikołaj Tytow (syn kompozytora wodewilów z czasów Katarzyny II) uchodzi za głównego przedstawiciela romanzy rosyjskiej ; obok niego zasłynęli Gurilew, Geniszta, ks. Galicyn (osobistość znana z biografji Beethovena), hr. Wielhorski, którego jedną pieśń opracował Liszt jako transkrypcję, Aleksy Lwów, kompozytor hymnu rosyjskiego. '

W melodjach romanzów rosyjskich tkwi źródło odrodzenia muzyki rosyjskiej. Melodje te, jako wyraz narodowej odrębności, wprowadził do opery kompozytor włoski, Caterino Cavos, który jak dyktator kierował życiem muzycznem w Petersburgu i dla sceny tamtejszej napisał przeszło 50 oper ; wśród nich „Rusałka Dniepru, Lesta" posługuje się właśnie melodjami pieśni rosyjskich; inna jego opera „Iwan Sussanin" ma tensam temat, co główna opera Glinki „Życie za cara".

Drogę dla reformy Glinki utorował jednak dopiero Aleksy Werstowski, uczeń Fielda, starannie wykształcony. Opera „Pan Twardowski", a zwłaszcza „Grób Askołda" 1835 jest dla swego ludowego charakteru najważniejszym dziełem muzyki rosyjskiej przed wystąpieniem Glinki.

Taka jest treść wstępnego rozdziału w książce Riesemanna. Główny nacisk położył jednak na omówienie twórczości trzech naczelnych kompozytorów rosyjskich w 19 wieku, t. j. Glinki, Dargomyżskiego i Serowa.

Podoficer-orhiestrant

Artykuł p. J. K.wNr. 6 „Muzyka Wojskowego" o zadaniach muzyka wojskowego stwierdza niezbicie, że orkiestrant wojskowy nie cieszy się należytą sympatją, że za swoją pracę otrzymuje wynagrodzenie w postaci wymyślań od łazików, darmozjadów i t. d. Dalej stawia ten w spokojnym tonie utrzymany artykuł szereg rad i wskazówek, jak powinni zachowywać się orkiestranci, aby zdobyć sobie należyte uznanie tak wśród przełożonych jak i kolegów. Z wywodami tymi zgadzam się w zupełności — twierdzenie bowiem, że tak z nami postępują jak sami sobie na to zasłużymy jest zupełnie słuszne i prawdą jest, że stosunek przełożonych i kolegów zależy w zupełności od nas samych — w dzisiejszym jednak krótkim artykule chcę rozważyć o ile praca orkiestranta woj-

ślkowego zawodowego podoficera jest mniej wartościowa od pracy podoficera linjowego.

Już to samo, że podoficer orkiestrant jest wolny od szeregu służb, do których jest obowiązany podoficer linjowy jest niektórym jak to mówią „solą w oku“. A przecież służba podoficera orkiestranta w niczem nie ustępuje służbie innych podoficerów a o ile o sam czas służby chodzi — to stanowczo na stronę podoficera orkiestranta trzeba wiele a wiele więcej zapisać.

Już to samo, że podoficer orkiestrant musi mieć w swem ręku „fach“ —- być muzykiem, składać egzamina, od których zależy jego mianowanie podoficerem zawodowym w orkiestrze — powinno mu dawać pewne prerogatywy przed innymi, u których kończy się w większości wypadków na szkole podoficerskiej wszystko. A orkiestrant musi tę samą szkołę też przejść, prócz swoich fachowych egzaminów. Dalej przynosi to ze sobą służba w orkiestrze, że muzyk częściej zajęty jest służbowo poza godzinami obowiązkowej służby, niż każdy inny podoficer. Znam wypadki takiego przeciążenia pracą orkiestrantów pułkowych, że aż M. S. Wojsk, musiało wydać wyraźny rozkaz względnie zakaz nieekonomicznego szafowania siłami tych ludzi.

To jakieś niewytłumaczone a bardzo nieodpowiednie odnoszenie się do podoficerów orkiestrantów to bezwzględnie zabytek z czasów zaborczych. Ustrój orkiestr zaborczych pozwalał na przyjmowanie do orkiestr „cywilów“, a ponieważ orkiestra była niejako prywatnem przedsiębiorstwem pułku względnie „Musikmeistra“ zdarzało się nierzadko, że naprawdę pod względem wojskowym mało wartościowe jednostki dostawały się do orkiestr wojskowych i pozostawiły nam po sobie urobione zapatrywania, które stosuje się do naszych orkiestrantów wojskowych w całej rozciągłości.

A przecież tak źle u nas nie jest!

Podoficer-muzyk jest obywatelem świadomym swoich zadań i spełnia służbę swoją ku najwyższemu zadowoleniu wszystkich przełożonych. Pracy jego nie można niżej cenić niż pracę innych podoficerów pułku. W życiu tej wielkiej machiny jest on też — jeżeli nie istotnem — !o bardzo ważnem kółkiem - a znaczenie jego poznajemy zwykle dopiero wtedy, gdy go nam zabraknie.

Nie potrzeba chyba udowadniać, że żołnierz muzykę lubi i jest mu ona tak potrzebna, jak potrzebnym jest wypoczynek po pracy.

Muzyka jest naprawdę najwierniejszym żołnierza towarzyszem: ona prowadzi go w marszu, ona zapala go do wzgardy śmierci w walce z wrogiem, ona zastępuje mu organy w czasie mszy polowej, ona prowadzi go na mogiłki, jeżeli taki los mu wypadł, ona wreszcie urozmaica jego szare życie koszarowe, przygrywając mu w czasie jego zabaw. Prócz tego wszystkiego muzyka wychowuje żołnierza — i o tem możnaby długi osobny artykuł napisać. Zkądże więc — pytam — to płynie, że orkiestran 'a uważa się za coś jakby do drugiej kategorji żołnierzy należącego?

I znów wrócę do poprzednio zacytowanego artykułu p. J. K. Artykuł ten podaje dość wyraźne na to pytanie odpowiedzi.

Im prędzej znikną te jakieś urojone różnice, im prędzej poczuje się orkiestrant równym między równymi — tem będzie lepiej. Każdy oddaje w służbie to, do czego jest zobowiązany — nie ma więc stopni trudności służbowej — służba zawsze wymaga jednakowego poświęcenia wszystkich sił i wszystkich władz duszy i ciała równo od wszystkich — tak od podoficera-komendanta warty, jak od podoficera-kancelisty jak niemniej cd podoficera orkiestranta. Tak pojęty obowiązek współżycia wyjdzie tylko na dobro nas samych a przedewszystkiem na dobro Tej, której służymy — na dobro naszej wspólnej Matki-Ojczyzny. —

Sprawozdanie z Konkursu.

W związku z artykułem umieszczonym w numerze 8-mym. „Muzyka wojskowego[11] podaję dodatkowo garść szczegółów dotyczących odbytego w dniach 8, 9 i 10 października br. konkursu orkiestr wojskowych Dok. X. w Przemyślu.—

Huczno i gwarno było w stolicy podkarpacia od trzech dni i wiedziało się, że to musi być jakieś święto muzyki wojskowej, skoro wciąż się jej dźwięki słyszało, zwłaszcza w pierwszym dniu zawodów w czasie kolejnych przemarszów wszystkich orkiestr powyższego Korpusu.

Na serdeczną pochwałę zasługuje przedewszystkiem sumienna praca wszystkich kapelmistrzów, oraz sprawność techniczna zespołów, która dowodnie wykazała, że i Polak potrafi być karnym i rzetelnym muzykiem w zespole, a nad innymi góruje polotem i czulszą intruicją. Orkiestry te dały szerszym warstwom do poznania arcydzieła muzyczne, ratując muzykalność narodu od zupełnej zagłady, jaką jej gotują wszystkie te, tak modne orgje jazzbandowe.

W programie umieszczono utwory przeważnie czysto klasyczne, jak: Beetlovena, Mendelsohna, Wagnera, Czajkowskiego i Żeleńskiego.

Wykonanie tych utworów było w przeważnej części nadzwyczaj poprawne co do brzmienia, stroju, dynamiki i do sposobu interpetowania.—-

O ile pierwszy dzień publicznych popisów cieszył się niezwykle piękną pogodą i temsamem orkiestry występujące w tymże dniu posiadały sprzyjające warunki w czasie swych popisów, to orkiestry występujące w dniu następnym jak 2 psp., 39 pp. i 17 pp. znalazły się w warunkach bardzo przykrych, bo wśród nagłej ulewy, błyskawic i piorunów, co też niestety w wysokim stopniu utrudniło ich producje.—

Po ogłoszeniu nagród był kplm. Kosecki Józef z 5 p.s.p. przedmiotem wielkiej owacji ze strony przemyślan.—

Wielka masa publiczności mimo deszczu wytrwała do końca, a odchodząc wdzięczną była inicjatorom konkursu.

Pobratymiec.

OdznaKi Kapelmistrzów.

Projekt odznak dla kapelmistrzów został opracowany i w najbliższym czasie zostanie ogłoszony, w Dz. Roz. Zasadniczo obowiązywać będą pułki piechoty z wyszytą srebrną lirą umieszczoną na patce w odległości około 3 cm. od żółtej wypustki w pozycji prostopadłej do wężyka, a więc nie blisko zapięcie kołnierza w miejscu gdzie noszone są odznaki ofioerów Szt. Gen. lub korpusu kontrolerów.

Lidja WrocKa

Harfistka

Szczupłe grono muzyków-harfistów w Polsce powiększyło się, wobec przyjazdu do kraju p. Lidji Wrockiej (Sztember), która, jeszcze będąc uczennicą słynnej prof. Katarzyny Walter-Kiihne w Konserwatorjum petersbuskiem, przyjmowała udział w symfonicznych koncertach b. Ces. Tow. Muzycznego, należąc do stałego zespołu orkiestrowego i występując jako artystka-solistka, a w okresie wakacji letnich przez dwa sezony symfoniczne— grała w Oranienbaumie.

Po chlubnem (ze stopniem „artysty wyzwolonego") ukończeniu Konserwatorjum, p. Wrocka całe sezony spędziła przy pracy orkiestrowej w większych ośrodkach muzycznych.

W lecie roku 1909 gra w Woronеżu, pod dyr. B. Sokołowskiego-Czygiryńskiego, zaś od jesieni — w Rydze u znakomitego Georga Schneevochta, i z jego pierwszorzędną orkiestrą na tournee po Rosji i Finlandji, gdzie (w Helsingforsie) grała także pod dyr. Jana Sibeliasa w Wielkim Teatrze Operowym i w Auli uniwersyteckiej.

W roku 1910 — w Kijowie (znowu pod dyr. Schneevochta) i w Odesie — na „Wystawie Artystyczno-Przemysłowej", w czasie której pod dyr. W. S. Tierentjewa, dawała koncerty symfoniczne orkiestra składająca się z 63 artystów.

Następnie p. Wrocka przyjmowała udział w orkiestrach hr. A. D. Szeremietiewa w Petersburgu (Klub Teatralny) i na poszczególnych koncertach w Pawłowsku.

Letni sezon 1913 roku — w Wilnie, pod dyr. K. Wouta.

Z ogromnem powodzeniem odbyła w swoim czasie tournee po wszystkich uczelniach wojskowych w Rosji, w towarzystwie pp.: J. Ożarowskiego i D. Musin-Ózarewskiej, zorganizowane przez w. ks. Konstantego Konstantynowicza (poeta K. R.).

Akompanjowała (improwizacje własnego układu) także do melodeklamacji na pierwszym występie Idy Rubinstein w „Antygonie[14] Sofoklesa (Teatr L. Jaworskiej), jak również w okresie występów gościnnych przez kilka lat w Petersburgu ..Teatru Artystycznego[44] (Stanisławskiego) z Moskwy.

W czasie wielkiej wojny i rewolucji terenem pracy artystycznej p. Wrockiej była estrada koncertowa, przeważnie na koncertach wspólnych z siostrami, znanemi pianistkami: Gemmą Sztember („premjum rubinsteinowskie[44] — im. Antoniego R., I-sza nagroda na „Konk. im. Zofji Małozimowej[44]) i Jenny Szte-mber-Rumanow (srebrny medal).

Polskiej kolonji w Petersburgu pamiętne są występy Lidji Sztember-Wrockiej w koncertach urządzanych przez nasze organizacje. Wówczas wielce się wyróżniły improwizacje p. Wrockiej do deklamacji „Królowej Niebios[-4] M. Gawalewicza, w obrazach P. Stachiewicza (Tow. „Sokół[-4] na Izmajłowskiem), a pierwsze wykonanie publiczne w roku 1915 („Ognisko Polskie[44] w sali Pawłowej) we własnem opracowaniu hymnu „Boże, coś Polskę[44]... przyczyniło się nawet do najżywszej manifestacji narodowej.

Sezon koncertowy 1926—1927.

Adres p. Lidji Wrockiej: Warszawa, Freta 10 m. 11.

fflffia WIEDZA MUZYCZNA a u a

Powtórka leKcji szóstej.

Pytanie: Co nazywamy interwalem? O. Interwalem nazywamy odległość jednego tonu od drugiego. Jakie nazwy dajemy interwalom? O. Nazwy łacińskie: prima, sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septima, oktawa, nona, decima, undecima, duodecima. P. Jak się nazywa najmniejsza odległość? O. Mała sekunda. P. Wymień kilka małych sekund. O. c des, d es, e f, es fes, eis fis, f ges, g as, a b, h c, b ces, his cis, cis d, dis e, fis g, gis a, ais h. P. Jak możemy inaczej nazwać wielką sekundę? O. Całym tonem djatonicznym. P. Jak możemy inaczej nazwać małą sekundę? O. Półtonem djatonicznym. P. Czy znasz jeszcze inne półtony? O. Półtony chromatyczne. P. Jak powstaje półton chromatyczny? O. Przez podwyższenie lub obniżenie chromatyczne tego samego tonu np. c cis, c ces, d dis, d des, e eis, e es, f fis, f fes, g gis, g ges, a ais, a as, h his, h b. P. Jakich przymiotników używamy na określenie wielkości interwalów? O. Wielki, mały, czysty, zwiększony, zmniejszony. P. Które interwale mogą być wielkie lub małe? O. Sekunda, tercja, seksta, septima. P. Które interwale mogą być zwiększone?
O. Wielkie i czyste. P. Jak powstaje interwal zwiększony? O. Z wielkiego lub czystego interwalu powstaje interwal zwiększony przez chromatyczne podwyższenie tonu górnego lub chromatyczne obniżenie tonu dolnego. P. Jak powstaje interwal zmniejszony? O. Z małego lub czystego interwalu powstaje interwal zmniejszony przez chromatyczne obniżenie tonu górnego, lub chromatyczne podwyższenie tonu dolnego. P. Z czego się składa mała tercja? Z jednej małej i jednej wielkiej sekundy np. c es, g b, e g. P. Z czego składa się z wielka tercja? O. Z dwóch wielkich sekund np. c e, e gis, ais cisis, des f. P. Z czego składa się czysta kwarta? O. Z wielkiej tercji i małej sekundy — lub małej tercji i wielkiej sekundy np. c f, f b, b es, es as, as des, des ges, ges ces, ces fes, h e, e a, a d, d g, g c. Z czego składa się czysta kwinta? O. Z jednej małej i z jednej wielkiej tercji np. c g, g d, d a, a e, e h, h fis, fis cis, cis gis, gis dis, dis ais, ais eis, eis his, ces ges, ges des, des as, as es, es b, b f. P. Z czego składa się mała seksta? O. Z czystej kwinty i małej sekundy np. c as, d b, e c, f des, g es, a f, h g. P. Ż czego się składa wielka seksta?
O. Z czystej kwinty i wielkiej sekundy np. c a, d h, e cis, f d, g e, a fis, h gis. P. Z czego się składa mała septima? O. Z czystej kwinty i małej tercji np. c b, d c, e d, f es, g f, a g, h a. P. Z czego się skłacfa wielka septima? O. Z czy-

stej kwinty i wielkie] tercji np. c h, d cis, e dis, f e, g fis, a gis, h ais. P. Z czego się składa czysta oktawa? O. Z czystej kwinty i czystej kwarty np. c c, d d. P. W jakim kierunku szukamy zwykle interwale od danego tonu? O. W górę. O. Oile chcemy szukać interwale w dół, czy musimy to wyraźnie zaznaczyć? O. Tak, musimy powiedzieć np. od g mała septima w dół jest a. P. Nazwij od g wszystkie znane Ci interwale.

O. g as — mała sekunda,
g asas — zmiejszona sekunda,
g a — wielka sekunda,
g ais — zwiększona sekunda,
g b — mała tercja,
g heses -- zmniejszona tercja,
g h — wielka tercja,
g his — zwiększona tercja,
g c — czysta kwarta,
g ces — zmniejszona kwarta,
g cis — zwiększona kwarta,
g d — czysta kwinta,
g des — zmniejszona kwinta,
g dis — zwiększona kwinta,
g es — mała seksta,
g eses — zmniejszona seksta,
g e — wielka seksta,
g eis — zwiększona seksta,
g f — mała septima,
g fes — zmniejszona seksta,
g fis — wielka septima,
g fisis — zwiększona septima,
gi — gs czysta oktawa,
g^1 — ges^2 zmniejszona oktawa,
g^1 — gis^2 zwiększona oktawa.

LeKcja siódma.

Przewroty interwalów.

Dzisiejszej lekcji poświęć szczególną swoją uwagę. Dokładne opanowanie materjału podanego w tej lekcji będzie Ci w przyszłości bardzo potrzebne.

Interwale możemy odwracać — odwrócony interwal nazywamy inaczej przewrotem interwalu. Np. wiemy, że c d to jest wielka sekunda a czem będzie dc? Na podstawie poprzedniej lekcji łatwo odpowiemy sobie na to pytanie: od d do a jest czysta kwinta, od a do c jest mała tercja a więc od d do c jest mała septima. Dla łatwiejszego zapamiętania sobie przewrotów interwalów używamy następującej tabelki, znanej już w starożytności:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1
9	9	9	9	9	9	9	9

Liczby I 2 3 4 5 6 7 8 oznaczają interwale I prima, 2 sekunda, 3 tercja, 4 kwarta, 5 kwinta, 6 seksta, 7 septima, 8 oktawa. Chcąc wiedzieć, co daje w przewrocie np. 3 (tercja) postępuję następująco : od liczby 9 odejmuję 3 jako resztę otrzymam 6 (seksta). Wynika więc z tego, że sekunda (2)w przewrocie daje septimę (7), bo 9 — 2 = 7, tercja (3) w przewrocie daje sekstę (6) bo 9 —3 = 6, kwarta (4) w przewrocie daje kwintę (5) bo 9 — 4 = 5, kwinta (5) w przewrocie daje kwartę (4) bo 9 — 5 = 4, seksta (6) w przewrocie daje tercję (3) bo 9—6 = 3, septima (7) w przewrocie daje sekundę (2) bo 9 — 7 = 2. Przytem zapamiętać należy, że interwale w i e l k i e dają w przewrocie m a ł e, interwale m a ł e w przewrocie dają w i e l k i e, interwale c z y s t e w przewrocie dają c z y s t e, interwale z m n i e j s z o n e w przewrocie dają z w i ę k s z o n e, interwale z w i ę k s z o n e w przewrocie dają z m n i e j s z o n e. Oto kilka przykładów. G—a jest sekunda w i e l k a. 9 — 2 = 7 a więc a—g jest septima na podstawie powyższego twierdzenia o przewrotach septima m a ł a. Przekonajmy się: a e kwinta czysta, e g tercja mała — a więc twierdzenie nasze jest słuszne, bo wiemy z poprzedniej lekcji, że czysta kwinta i mała tercja dają septimę małą. Dalszy przykład: eg — m a ł a tercja, 9—3 = 6 więc g e to wielka seksta. Dowód g—d czysta kwinta, d—e wielka sekunda, czysta kwinta i wielka sekunda dają wielką sekstę. Podobnie udowodnimy sobie, że czysta kwarta c—f daje w przewrocie czystą kwintę f—c. 9 — 4 = 5. Od f do a wielka tercja, od a do c mała tercja. Jedna wielka i jedna mała tercja dają czystą kwintę. Weźmy jeszcze dwa przykłady: jeden na interwal zmniejszony — drugi na zwiększony^. C—ges to kwinta zmniejszona. 9 — 5 — 4. A więc w przewrocie otrzymamy ges—c

kwartę zwiększoną. C-dis to sekunda zwiększona; 9—2 = 7; w przewrocie otrzymamy dis—c septimę zmniejszoną.

Na tem kończymy naukę o interwalach. Nie mogę znaleźć dość silnych słów, aby Ci zalecić dobre wyuczenie się lekcji szóstej i dzisiejszej o interwalach. Bez dobrej znajomości nie możemy przystąpić do dalszej nauki, do tak ważnego działu wiedzy muzycznej jak nauka o gamach molowych. Dlatego, by nie wprowadzać chaosu — kończymy na tem lekcję dzisiejszą, aby dać możność dobrego jej opanowania.

Repetycja siódma.

1. Wypisz sekundy, tercje, seksty i septimy małe i ich przewroty.

2. Wypisz kwarty i kwinty czyste i ich przewroty.

3. Porównaj struny skrzypiec ze strunami kontrabasu. Co spostrzeżesz — w odniesieniu do interwalów — zapisz sobie.

4. Które tony zagrasz na B-trąbce bez używania wentyli? Zapisz to sobie.

5. Które tony zagrasz na B-trąbce, używając pierwszego wentyla?

KroniKa muzyczna

Celem popularyzacji poważnej muzyki klasycznej, dyrekcja Polskiego Radja uzyskała od dyrekcji Teatru Wielkiego pozwolenie na zainstalowanie mikrofonu na scenie teatru, oraz prawo transmisji jednej opery tygodniowo.

— — —

W związku z uroczystościami Chopinowskiemi poczta warszawska będzie Stemplować wszystkie znaczki w dniach od 12—18 listopada specjalną pieczęcią z tekstem „Fryderyk Chopin 1810—1849 Warszawa. Odsłonięcie pomnika*.

— — —

Paderewski mianowany doktorem muzykologji. Uniwersytet w Cambridge przyznał tytuł doktora muzykologji genialnemu pianiście polskiemu Ignacemu Paderewskiemu.

— — —

W Lipsku odbył się w tych dniach koncert znanej śpiewaczki, polskiej Stanisławy Korwin-Szymanowskiej. Śpiewaczka odniosła olbrzymi sukces.

— — —

Paryż, Francja. — Aleksander Beille, lat 80, sławny muzyk francuski, który zmarł parę dni dni temu, zostawił testament, w którym stanowczo domaga się, aby jego wielkiej wartości skrzypce wyrobu Stradivariusza były razem z nim pochowane. Ponadto prosił on swych znajomych, by do trumny jego włożono cztery, opery, między któremi jest i „Faust* Gunoda. Życzeniu stało się zadość.

— — —

Nieznaną Symfonję Mozarta odnalazł wiedeński prof. Uniwersytetu Dr. Fischer w archiwum klasztoru Benedyktynów w Lambach (Górna Austrja.) Symfonję tą — G-dur — napisał Mozart w r. 1767, mając zatem lat 11, składa się ona z części.

— — —

Wiedeń, 5 listopada odbył się koncert Hubermana w wielkiej sali Koncerthausu. na którym ten sławny skrzypek odegrał koncert smyczkowy Karola Szymowskiego. Orkiestrą dyregował dyrygent fdharmonji warszawskiej p. Fitelberg. Śala zupełnie wysprzedana aż do ostatnich miejsc. Koncert ten odniósł ogromny sukces i będzie w najbliższych dniach powtórzony. Prasa wiedeńska nazywa utwór Szymowskiego za jedno z najlepszych dzieł nowoczesnej muzyki.

Na koncercie w Filadelfji wykonał Tadeusz Jarecki po raz pierwszy swoją sonatę fortepianową opus 19. Bilety były rozkupione na parę dni przed koncertem, w którym wzięła udział Louisa Llewellyn śpiewaczka liryczna, żona kompozytora, śpiewała również pieśni Eugenjusza Morawskiego, Ludomira Różyckiego i Karola Szymanowskiego. Amerykańska publiczność przyjęła bardzo gorąco muzykę polską zmuszając wykonawców do wielokrotnego bisowania. Jarecki zagrał w końcu trzy drobne utwory swoje, pod tytułem „Liryki młodości*, a Llewellyn-Jarecka, po odśpiewaniu całego szeregu nadprogramowych piosenek Chopina. Paderewskiego, Niewiadomskiego, a wreszcie Mussorgskiego po rosyjsku i Nowaka po czesku, musiała prosić słuchaczy o pozwolenie zakończenia programu z powodu zbyt spóźnionej pory.

— — —

Najstarsza orkiestra na świecie, to orkiestra opery królewskiej w Sztokholmie. Założona i ufundowana w r. 1526 z inicjatywy króla Gustawa Wazy, cieszy się orkiestra sztokholmska opinją jednego z najlepszych zespołów muzycznych w Europie. W ostatnich tygodniach obchodziła swoje 400-lecie !

Charleston zakażany w Charlestonie.

Burmistrz miasteczka Charleston w Stanach Zjednoczonych, gdzie urodził się taniec ochrzczony tem nazwiskiem, zakazał w porozumieniu z radą miejską tańczenia „charlestona*. „Póki tańca tego zażywaliśmy my, odznaczał on się wysok m poziomem moralnym — mówi burmistrz Charlestonu — ale Nowy Jork i Chicago zdeformowały i zdegenerowały go; dlatego sprzeciwiający się dekretowi municypalnemu zapłacą grzywnę 100 dolarów i posiedzą 8 dni w areszcie[14].

m Czasopisma muzyczne S

Echo muzyczne miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i świeckiej wychodzi w Chicago IU. 11-IU.S A Redaktor i wydawca B.J. Zalewski — Nr. 9 Rok III. Treść! Od Redakcji, Dr. K. Zieliński Typy nowoczesnych organów, Prof. uniw. Dr. A. Chybiński. Luźne notatki o organach, organmistrzach i organistach w dawnej Polsce. „Czyn godny naśladowania* Wiadomości bieżące, krakowski chór akademicki. Jan Reszke i Edward Reszke. Dodatek nutowy, To i owo.

„Czy już nie dosyć kontestów?" „Choinka" obrazek wigilijny. Słowniczek znakomitych muzyków." Reklamy.

Całość numeru przedstawia się sympatycznie. Cel pisma piękny zadanie swoje na obczyźnie spełnia w zupełności. Szczęść Boże!

KalendarzyK muzyczny

Listopad
od 16—30.

Dnia 17 listopada 1873 r. urodził się w Nowym Sączu Robert Posselt, polski skrzypek-wirtuoz, powszechnie ceniony pedagog. Napisał kilkanaście utworów na skrzypce.

Dnia 18 listopada 1860 r. urodził się w Kuryłówce Ignacy Józef Paderewski, najwybitniejszy pianista współczesny. (Patrz krółki życiorys w dzisiejszym numerze Muz. Wojsk.)

Dnia 19 listopada 1828 r. zmarł we Wiedniu Franciszek Szubert, genjalny kompozytor niemiec: ki. (Patrz „Wspomnienia" w dzisiejszym numerze Muz. Wojsk.)

Dnia 20 listopada 1894 r. zmarł w Peterhofie Antoni Rubinstein, jeden z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich. Pozostawił 15 oper (najbardziej znana „Demon"), 4 oratorja, 6 symfonij, 4 uwertury koncertowe, bardzo liczne utwory na fortepjan, pieśni, utwory kameralne, z tych op. 55 kwintet fortepjanowy z instrumentami dętemi powinien szczególnie zainteresować orkiestry wojskowe. Rubinstein założył w r. 1862 konserwatorjum w Petersburgu i był jego dyrektorem do r. 1867. R. urodził się 1829 r.

Dnia 22 listopada 1710 r. urodził się w Weimarze Wilhelm Friedeman Bach, najstarszy syn nieśmiertelnego Jana Sebastjana. Część kompozycyj W. F. Bacha wydał H. Riemann, są to koncerty, sonaty, fantazje etc na fortepjan. W. F. Bach umarł 1784 r. w Berlinie.

Dnia 25 listopada 1830 r. zmarł w Damazon Piotr Rode, francuski skrzypek. Pozostawił 13 koncertów skrzypcowych, 12 kwartetów smyczkowych, jego 24 Caprices należą do najlepszych w pedagogicznej literaturze skrzypcowej.

Dnia 26 listopada 1890 r. urodził się na Wołyniu Aleksander Wielhorski, polski pianista i kompozytor. (Patrz odnośny artykuł w następnym numerze „Muz. Wojsk.")

Dnia 28 listopada 1829 r. urodził się w Wechwotyńcu Antoni Rubinstein. (Patrz wyżej.)

Dnia 29 listopada 1632 r. urodził się we Florencji Jean Baptiste Lully (m. Lilii), twórca francuskiej opery. L. zmarł w r. 1687.

Tegoż dnia 1643 r. w Wenecji umarł Claudio Monteverdi, prawdziwy twórca włoskiej opery. Urodził się w r. 1567.

Tegoż dnia 1797 r. w Bergamo urodził się Gaetano Donizetti, jeden z najpłodniejszych kompozytorów włoskich. Napisał 70 oper. Z tych „Lucia di Lamermoor" i „Córka pułku" należą do najbardziej znanych. Inne opracowane są w potpourri też na orkiestrę wojskową.

Tegoż dnia 1924 r. zmarł w Brukseli Giacomo Puccini, światowej sławy kompozytor włoski. Jego „Tosca", „Madama Butterfly" i „Cyganerja" nie schodzą z repertuaru. Urodził się w r. 1858.

Dnia 30 listopada 1796 r. w Lóbejün urodził się Karol Lówe, niemiecki kompozytor, twórca nowej formy muzycznej — ballady. Pozostawił 145 dzieł. Skomponował między innemi muzykę d_o ballady A. Mickiewicza „Czaty". Umarł w 1869 r.

RozrywKi

M. STARK.

Z życia orkiestranta żonatego
w obecnej dobie.

1) Majorowy: — apetyt jako zwykłe zjawisko.
2) Minorowa: — fizjonomja wiecznie przygnębiona.
3) Piano: — bywa przy otrzymywaniu gaży.
4) Moderato; — gdy jest w potrzebie.
5) Octava: — głos teściowej.
6) Secunda: — wierna małżonka.
7) Gamma: — podróż do piekła.
8) Diez: — dodatek do gaży.
9) Bemol: — kara za spóźnienie się.
10) Kasownik: — odmowa po skończonym sezonie.
11) S taca to: — zlot na dół ze wszystkich schodów.
12) Vibrato: — po przejściu ulicą zimową porą w lekkim ubraniu.
13) Fermata: — zamknięty kredyt w sklepikach i knajpach.
14) Allegro: — latanie lub bieganie na próby i na koncerta, ażeby się nie spóźnić i obejść się bez fiakra.
15) Adagio: — ociąganie się z wypłatą gaży przez impresarja prywatnych teatrów.
16) Furioso: — burzliwa scena małżeńska.

— — —

Sławny muzyk i kompozytor włoski Rossini, znany pozatem jako smakosz, był wśród swego otoczenia łubianym bardzo dla swej jowialności. Z szczególnem upodobaniem kpił on sobie z wszelkich przesądów i uprzedzeń, w przeciwieństwie do jednego ze swoich przyjaciół, który żywił zabobonną obawę dla niektórych okoliczności, jak składania na krzyż noży przy stole, feralnych dni, liczb i t. p.

Pewnego dnia ten ostatni, rozmawiając z Rossinim, zapytał go:

— Więc panby naprawdę, mistrzu, nie obawiał się usiąść, jako trzynasta osoba, do stołu, przy którym siedziałoby już dwunastu gości?

— No, w tym wypadku — odpowiedział autor „Cyrulika sewilskiego" — to naprawdę należałoby się nad tem zastanowić.

— A więc, widzi pan, jest przecież wyjątek.

— No, zapewne, z wielkim entuzjazmem nie usiadłbym do takiego stołu, zwłaszcza gdybym wiedział, że n. p. obiad przygotowano tylko dla dwunastu osób.

Odpowiedzi RedaKcji

P. sierż. Wanieczek 2. p. p. Leg. Serdeczne dzięki za miły list z 26. X. Anegdoty pójdą. Prosimy o więcej. Cześć !

i'. R. Wojtowicz ork. 24. pul. „Informator" prasę opuścił. Wysyłamy kolejno według zamówień. Cenę ustaliliśmy ze względu na podwyżkę kosztów na 2 zł. z przesyłką 2.40 zł.

P. Wojciechowski plut. 31. p. p. Za wyjaśnienie dzięki! Rozwiązanie zagadki otrzymaliśmy. Cześć !

P. Gradowski Przemyśl. Za list dziękuję. P. Porucznik Kaźmierz Kanaś jest obecnie w 4. p. s. p. w Cieszynie. Cześć !

P. Per. kapelm. Sadowski 111, p.p. Za zagadkę serdeczne dzięki. Pójdzie w jednym z numerów. Informatora wysyłam. Na zjeździe prawdopodobnie będę. Do widzenia ! Cześć !

P. I. Ifżuszyński 6 p. a. c. Nr. 8 wysyłamy — o inne posyłać będziemy w miarę ukazywania się — poprzednie zupełnie wyczerpane — nie możemy ich dostarczyć !

P. Chorąży Stec Kr. 16. Niestety poprzednich numerów wysłać nie możemy — bo nie mamy.

P. Michalski 611. pp. Owszem prosimy o nadesłanie partytury

P. Kapitan—kapelm. J. Kosecki. Uczyniono zadość — skreślono. Oj te nerwy ! Serdecznie pozdrawiam. Cześć !

P. M. Ptaszyński 6. p. s. p. otrzymaliśmy. — Cześć!

P. Por.—kapelm. Więckowski. Prosimy o s:ds prenumeratorów. Koniecznie potrzebny ! Cześć !

P. Kapitan Sledziński. Ponownie prosimy o sprawozdanie i wogóle o wiadomości. Cześć !

Do wszystkich P. T. P. oficerów—kapelmistrzów Serdeczne i szczere gratulacje z okazji szczęśliwego a długo oczekiwanego załatwienia sprawy. Cześć !

Wolne posady

Do orkiestry 71. pp. potrzebni na etat podoficerów zawodowych:

1 kornecista
1 skrzypek
1 wiolonczelista
1 oboista.

Reflektujący mogą składać podania na ręce Pana Kapelmistrza 71. pp. w Zambrowie.

Orkiestra 2 p. strz. podh. poszukuje na etat podoficerów zawodowych:

1 kornecistę
2 skrzypków (w tem jednego dyryg.)
I wiolonczelistę
1 flecistę
1 oboistę
1 pianistę (grającego i na dętym instr.)

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Zgłoszenia przyjmuje: kapelmistrz Firek Maksy mil jan 2. p. s. p. Sanok (Małopolska).

Do orkiestry 33. pp. potrzebni na etat podoficerów zawodowych :

1 klarnecista (solista)
1 skrzypek
1 wiolonczelista
I pianista.

Reflektujący winni posiadać warunki do przyjęcia ich w charakterze zawodowych lub kandydatów.

Podania składać na ręce p. kapelmistrza 33. pp. w Łomży.

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-Tuszewo.